

Einführung

„. . . mit denen Herren Grauens wird gemeinlich eine Confusion [verbunden] . . .“¹ Der Dresdner Konzertmeister Johann Pisendel bezieht sich hier auf Johann Gottlieb Graun (1702 oder 1703-1771), und dessen Bruder Carl Heinrich Graun (1703 oder 1704-1759). Die in Wahrenbrück in Sachsen geborenen Brüder hatten eine bemerkenswert gleiche Erziehung und machten auch die gleiche Karriere. Beide besuchten bis 1721 die Kreuzschule in Dresden. Danach trennten sich ihre Lebensläufe, aber in den frühen 1730er Jahren fanden sie sich zusammen in den Diensten Kronprinz Friedrichs von Preußen, der später als Friedrich der Große bekannt wurde. Nachdem er 1740 den Thron bestiegen hatte, baute Friedrich eine Oper und ein Orchester auf, Carl Heinrich (Tenorsänger) wurde der Kapellmeister und Johann Gottlieb (Geiger) wurde der Konzertmeister. In diesen Positionen arbeiteten sie bis zu ihrem Tode 1759 und 1771, wobei jeder von ihnen ein beachtliches Ansehen als Komponist erreichte. Carl Heinrichs Ruhm blieb auch im 19. Jahrhundert erhalten. Obgleich seine italienischen Opern bald aus der Mode kamen, wurde sein Passionsoratorium „Der Tod Jesu“ regelmäßig am Karfreitag in vielen deutschen Städten aufgeführt. Die Verwirrung, auf die sich Pisendel 1750 bezieht, gilt heute immer noch: viele Instrumentalwerke einschließlich der vorliegenden Sonate sind schlicht mit „Graun“ bezeichnet, andere werden in verschiedenen Quellen beiden Brüdern zugeordnet.



Quelle Q1, Beginn Flauto Primo
Source Q1, beginning of Flauto Primo

Das erklärte Ziel der Berliner Kollegen der Grauns J. J. Quantz und C. P. E. Bach war, einen einheitlichen deutschen Stil zu schaffen, welcher das Beste der damals gängigen französischen und italienischen Stile umfasste. Diese Sonate geht einen langen Weg, um dieses Ziel zu erreichen. Die Satzstruktur langsam- schnell-schnell ist für die Berliner Schule typisch, wurde aber wahrscheinlich von den Italienern G. B. Somis (1686-1763) und Tartini (1692-1770) übernommen. Allerdings ist dieses Werk vielleicht einzigartig unter den etwa

¹ Berthold Kitzig, "Briefe Carl Heinrich Grauns," *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9 (1927) 385. Das Zitat stammt aus einem Brief Pisendels an Telemann.

140 Trios der Brüder Graun, indem jeder Satz mit einem Thema in parallelen Terzen beginnt, anstatt mit den sonst eher üblichen imitierenden Anfängen. Der häufige Gebrauch von parallelen Strukturen so wie die Form der Melodieführung gibt dem Werk eher einen französischen Touch statt des sonst überwiegenden italienischen Charakters der Graun-Trios.

Im Takt 9 des ersten Satzes gibt es in den geschriebenen Rhythmen eine auffällige Diskrepanz zwischen den zwei Flöten im Gegensatz zu den Takten 7 und 18, in denen die Rhythmen genau übereinstimmen. Im Takt 9 auf dem zweiten Schlag handelt es sich bei beiden Motiven in den Flötenstimmen um Standardverzierungen, die entweder genau wie geschrieben gespielt oder aber ein wenig geändert werden können, so dass die Rhythmen überstimmen – je nach Geschmack der Ausführenden.

Ein Austausch der Instrumente war allgemeine Praxis zu dieser Zeit. Obwohl dieses Werk in erster Linie für Flöten geeignet ist, könnte es auch mit Oboen oder Violinen gespielt werden.

Michael O’Loughlin

Brisbane, Australien, August 2006

Übersetzung: Leonore und Günter von Zadow



Quelle Q2, Beginn Flauto Primo

Source Q2, beginning of Flauto Primo

Unsere Ausgabe

Das Trio **Graun** **WV Cv:XV:115** (Wendt 54) wird hier zum ersten Mal im Druck vorgelegt. Es ist uns in den folgenden Abschriften überliefert:

- Q1** **US-AA-M317.697 T8**, *Trio / per ill / Flauto Traverso Primo. / Flauto Traverso Secondo. / et / Basso / di Sign: Graun*
- Q2** **D-DS Mus.ms 391/8, TRJO.** / a. 2. *Flauti e / Basso / di [Name fehlt]*
- Q3** **D-BNms** (in: Ec. 258.2) ohne 2. Satz

In keiner der Quellen ist der Autor näher bezeichnet, so dass wir nicht wissen, ob dieses Trio von Johann Gottlieb oder von Carl Heinrich Graun stammt. Die Quellen Q1 und Q2 geben zwar die gleiche musikalische

Substanz wieder, unterscheiden sich jedoch in vielen Einzelheiten wie z.B. Phrasierung, Appogiaturen, Gebrauch von Triolen, Bezifferung, so dass man von zwei Ausprägungen des selben Stückes sprechen muss, die man nicht in einer einzigen praktischen Ausgabe vermischen sollte. Wir haben uns dafür entschieden, das Manuskript aus Ann Arbor Q1 als Hauptquelle zu verwenden. Die Darmstädter Quelle Q2 haben wir nur in Zweifelsfällen herangezogen. Unsere Ausgabe gibt den originalen Notentext so gut wie unverändert wieder. Änderungen, die wir auf Grund von Parallelstellen oder harmonischen Zusammenhängen vorschlagen, sind wie üblich gekennzeichnet.

Wir danken Lore Everling für die Generalbassaussetzung, Christoph Henzel für die Hilfe bei der Quellenrecherche sowie Michael O’Loughlin für die Einführung.

Leonore und Günter von Zadow
Heidelberg, August 2006

Introduction

“With the Messrs. Graun, general confusion reigns”¹ The Dresden *Konzertmeister* Johann Georg Pisendel is here referring to his former student Johann Gottlieb Graun (1702 or 1703-1771), and his brother Carl Heinrich Graun (1703 or 1704-1759). Born in Wahrenbrück, Saxony, the brothers shared a remarkably similar education and career path. Both were educated until 1721 at the Kreuzschule in Dresden. At this point their lives diverged, but in the early 1730s they found themselves together again in the employment of Crown Prince Frederick of Prussia, later known as Frederick the Great. After his accession to the throne in 1740, Frederick established a high quality opera and orchestra; Carl Heinrich (tenor singer) became the *Kapellmeister*, and Johann Gottlieb (violinist) the *Konzertmeister*. They worked in these positions until their deaths in 1759 and 1771, each achieving considerable renown as a composer. Carl Heinrich retained his fame throughout the nineteenth century; although his Italian operas soon went out of fashion, his passion oratorio “Der Tod Jesu” was regularly performed in many German cities on Good Friday. The confusion to which Pisendel referred in 1750 still applies: many of their instrumental works, including the present sonata, are simply marked “Graun,” and others are attributed in various sources to both brothers.

The stated aim of the Grauns’ Berlin colleagues J. J. Quantz and C. P. E. Bach was to create a unified German style which embodied the best of the then current French and Italian styles. This sonata goes a long way towards achieving this goal. The slow-fast-fast movement structure is typical of the Berlin School, but was probably inherited from the Italians G. B. Somis (1686-1763) and G. Tartini (1692-1770). However, the work is perhaps unique among the 140-odd trios of the Graun brothers in that each movement begins with a theme in parallel thirds instead of the more usual imitative entries. The frequent use of parallel textures, as well as the shape of the melodic lines, gives the work a rather more French feel than in the usually more Italianate Graun trios.

There is an apparent disparity in the written rhythms between the two flutes in bar 9 of the first movement, as opposed to bars 7 and 18, where the rhythms match precisely. In bar 9, the two motives on the second beat in the two flute parts are both standard formulaic patterns, and could be played either strictly as written or slightly altered so that the rhythms match, according to the taste of the performers.

Instrument substitution was a common practice in this period. Although ideally suited to flutes, the work could also be played on oboes or violins.

Michael O’Loughlin
Brisbane, Australia, August 2006

¹ Berthold Kitzig, “Briefe Carl Heinrich Grauns,” *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9 (1927) 385. Quoted from a letter of Pisendel to Telemann.